

# LECTURA DE *TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO*, DE PABLO NERUDA

POR

HERNAN LOYOLA

*Università di Sassari, Sardegna, Italia*

## DE ENTRE LA HUMEDAD EMERGE EL TIEMPO

En los mismos días en que el editor Nascimento pone en circulación *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (VPA), la revista *Zig-Zag* publica «El otoño de las enredaderas», la más antigua de las prosas que en 1926 Neruda incluirá en *Anillos* (ANS)<sup>1</sup>. Otras tres son de la segunda mitad de 1924: «Primavera de agosto», «Provincia de la infancia» y «Atardecer»<sup>2</sup>. Esto significa que la narratividad de VPA desemboca naturalmente en la textualización progresiva, pero decidida, del sur de la infancia como propuesta de fundación de un espacio-tiempo mítico<sup>3</sup>. Espacio-tiempo, no sólo espacio en sentido restrictivo. La atención al escenario y a las cosas por un lado y la disposición narrativa de la experiencia por otro, juntas determinan y promueven desde VPA una creciente interdependencia espacialidad-temporalidad.

Las cuatro prosas de 1924 de ANS —que son la producción textual que sucede a VPA<sup>4</sup> y que antecede a la composición de *Tentativa del*

---

<sup>1</sup> «El otoño en las enredaderas», *Zig-Zag*, 1.009 (21-VI-1924). En el título definitivo de esta prosa, *de* sustituye a *en*.

<sup>2</sup> Es útil leer ANS según el orden de composición de los textos nerudianos: 1) 1924: «El otoño de las enredaderas», «Primavera de agosto», «Provincia de la infancia», «Atardecer»; 2) 1925: «Imperial del sur», «Alabanzas del día mejor», «Soledad de los pueblos»; 3) 1926: «Desaparición o muerte de un gato», «T. L.», «Tristeza», «La querida del alférez». Cf. información bibliográfica en Loyola, 1968.

<sup>3</sup> En estos textos Neruda da los primeros pasos hacia la representación poética del espacio-tiempo que caracterizará RST.

<sup>4</sup> Inmediatamente sucesivos a VPA, y anteriores a THI, son también los seis «poemas de Lorenzo Rivas» publicados en *Claridad*, 125 (septiembre 1924) y 129 (enero 1925), de los cuales dos se reproducen en RIV, 123-124.

*hombre infinito* (THI), iniciada en enero de 1925— desarrollan con minuciosidad explícita y obsesiva la dimensión temporal del espacio-provincia, en redescubrimiento simultáneo que «El otoño de las enredaderas» manifiesta desde sus primeras líneas:

Amarillo, fugitivo, el tiempo que degüella las hojas avanza hacia el otro lado de la tierra, pesado, crujidor de hojarascas caídas. Pero antes de irse trepa por las paredes, se prende a los crespos zarcillos, e ilumina las taciturnas enredaderas. Ellas esperan su llegada todo el año, porque él las viste de crespones y de broncecerías. Es cuando el otoño se aleja cuando las enredaderas arden, llenas de alegría, invadidas de una última y desesperada resurrección. Tiempo lleno de desesperanza, todo corre hacia la muerte<sup>5</sup>.

Este tiempo que *avanza hacia el otro lado de la tierra*, este tiempo que parte y se aleja, funciona en el texto como conmutador espacial, definidor del ámbito propio del hablante por relación a otro ámbito. No sólo el tiempo que se va, que *corre hacia la muerte*: también el tiempo que vuelve, y con él la vida, nos confirma el espacio:

¡Ah primavera! Apuntalándote entre los prismas del sol, ¡cómo te veo surgir de entre las cosas! (...). Es que detrás de las cosas estás tú, primavera, comenzando a escribir en la humedad, con dedos de niña juguetona, el delirante alfabeto del tiempo que regresa («Primavera de agosto»); cuando de entre la humedad emerge el tiempo vacilando como una espiga («Provincia de la infancia»)<sup>6</sup>.

A cualquier lector regular de Neruda podría bastarle considerar fragmentariamente la red de significantes que establecen estas citas (digamos: amarillo - tiempo - irse - muerte - surgir - cosas - escribir - humedad - regresa - emerge...) para verificar cómo las prosas de 1924 de ANS inauguran de hecho el puente textual entre VPA y *Resistencia en la Tierra* (RST), puente que será completado por THI, *El habitante y su esperanza* (HYE) y las restantes prosas de ANS. La figura que inicialmente propone esta textualidad de ligamen es la de un desplazamiento

<sup>5</sup> Contemporánea de «El otoño de las enredaderas» es la importante prosa «El humo», *Claridad*, 122 (junio 1924), reproducida en PNN, 21-22, que también manifiesta extrema atención al tiempo. (Prosa probablemente excluida de ANS porque se refiere al espacio urbano de la capital y no al sur de la infancia.)

<sup>6</sup> Recuérdese: «emerges de las cosas, llena del alma mía» (VPA, poema 15), que podría confirmar una relación genética entre VPA y la propuesta del espacio-tiempo mítico —el sur de la infancia— que contienen los libros de 1926 (ANS, THI, HYE).

en la dirección *norte* → *sur*, tropismo de regreso, opuesto al movimiento *sur* → *norte* que define a *Crepusculario* (CRP).

#### PROVINCIA DE LA INFANCIA

La imagen autoalusiva del *navío* —todavía barco *prisionero* en el antiguo poema 9 de VPA<sup>7</sup> y después *abandonado* en los muelles de «La canción desesperada»— reitera su presencia en las primeras prosas de ANS, como en THI, en concurrencia con *viajero* y *caminante*<sup>8</sup>. Navío ahora en trance de partir<sup>9</sup>: «Este barco se suelta (...), nunca vuelve este barco roto que huye hacia el sur» («El otoño de las enredaderas»); «atardecer lleno de enamorados, puerto de embarque de los océanos nocturnos (...), jarcias insostenibles y las grandes presencias de tus arboladuras misteriosas tremulan sobre la cabeza del viajero» («Atardecer»). Desde VPA a THI, y pasando por estos textos iniciales de ANS, el sistema de autorrepresentación del hablante nerudiano evoluciona entonces según esta secuencia: *navío prisionero* - *navío abandonado* - *puerto de embarque* (atardecer) - *navío ávido*, *barco* «listo para partir» (THI) - *océanos nocturnos* - *viajero*, *caminante* - *sur*. De esta formalización (tentativa) resulta que el tropismo *norte* → *sur* es correlativo al tropismo *día* → *noche*<sup>10</sup>: también en esto la nocturnidad de THI se contrapone a la dominante solar de CRP. La amante carcelera del poema 9 de VPA

<sup>7</sup> «Líbrame de tu amor, mujer lejana y bella / ... / Rompe las claras cuerdas, suelta las blancas velas / del barco que aprisionan tus manos todavía / ... / El mar inmenso y libre para nadie es más triste / que para un barco atado por anclas de oro y seda!» (Poema 9 de la edición original de VPA, 1924, recogido bajo el título «El prisionero» en RIV, 119. A partir de la segunda edición de VPA, 1932, este texto será sustituido por otro poema 9 escrito en esos días, al regresar Neruda desde Oriente, y por tanto de filiación residenciaria.)

<sup>8</sup> «Primavera de agosto, el *caminante* te celebra» («Primavera de agosto»); «Oh mar océano, (...) el *viajero* se para en tu orilla de piedras destruyéndose» («Imperial del sur»); «la tarde (...) atraviesa el pensamiento del *viajero*» (ibid.).

<sup>9</sup> La situación inicial de ANS es conectable con la situación final de VPA («Es la hora de partir, ¡oh abandonado!») incluso en ciertos detalles: «emigran negros pájaros» («La canción desesperada»); «ya han emigrado los pájaros» («El otoño de las enredaderas»).

<sup>10</sup> Es correlativo también al tropismo *cielo* → *tierra* (altura estelar → superficie del mar y de la tierra), como indicia THI: «las estrellas descienden a beber al océano» (poema 6: 4), «cuando aproximo el cielo con las manos» (poema 8: 1). Tropismo de opuesta dirección en HOE y en CRP. Por ejemplo, «bebo el azul del cielo», en CRP, «El pueblo», poema no incluido en la primera edición de CRP, 1923, pero que pertenece al mismo ciclo: se publicó en *Zig-Zag*, 952 (3-III-1923).

deviene compañera de viaje en el poema 9 de THI (vv. 22-25) y en ANS («Imperial del sur», «Alabanzas del día mejor») <sup>11</sup>.

El navío viaja hacia el *sur*. Durante la travesía se recorta un espacio de autorrepresentación en pretérito: «Provincia de la infancia» es, en efecto, un explícito y orgánico inventario del pasado del hablante. No sólo del pasado inmediato («yo fui el enamorado...»), sino especialmente del remoto pasado del «niño que encaró la tempestad». El desarrollo de la dimensión temporal de la provincia, desencadenado en «Otoño de las enredaderas», autoriza por fin al hablante a textualizar —por primera vez— su experiencia infantil del sur, desbloqueando la memoria del espacio fundador hasta aquí sofocada <sup>12</sup>. La pequeña ciudad, el invierno, la lluvia, el viento frenético, los trenes, el bosque, la casa de tablas, la *mamadre*, toda la infancia se precipita de improviso desde el recuerdo al Texto, por fin, en grado de acogerla al modo justo: no sólo como memoria, sino, ante todo, como mito fundante, activo, generador.

Toda la infancia, menos el mar y el padre. Por ahora el inventario en *pretérito* viene enmarcado por (inscrito en) un *presente* que, por un lado, se ofrece como reposo reparador, como recuperación de energía, como retorno a la matriz materna (*refugio*) y, simultáneamente, como actualización de fuerza y disposición a la actividad (*te sustenta*):

Provincia de la infancia, desde el balcón romántico te extendo como un abanico (...), examino las calles abandonadas (...). El niño que encaró la tempestad y crió debajo de sus alas amargas la boca, *ahora te sustenta*, país húmedo y callado, como a un gran árbol después de la tormenta. Provincia de la infancia deslizada de horas secretas, que nadie conoció. Región de soledad: acostado sobre unos andamios mojados por la lluvia reciente, te propongo a mi destino como *refugio de regreso*.

<sup>11</sup> Al respecto, una precisión importante: la figura femenina está de hecho *ausente* de las cuatro prosas 1924 de ANS (véase nota 2), salvo como *pasado*, como elemento de la *memoria* del hablante: «Yo fui el enamorado, el que de la mano llevó a la señorita de grandes ojos a través de lentas veredas, en crepúsculos, en la mañana sin olvido. Cómo no recordar tanta palabra pasada. Besos desvanecidos, flores flotantes, a pesar de que todo termina» («Provincia de la infancia»). Tal ausencia nos parece confirmar cómo la atención al escenario y el regreso al sur de la infancia (y no, por ejemplo, nuevas penas o nostalgias de amor) son el verdadero resultado central de la experiencia *narrada* en VPA. La *señorita* torna a hacerse *presente*, ya redimensionada, en THI y en las prosas de composición paralela (1925) de ANS: «al lado de mí mismo señorita enamorada» (THI 9: 1).

<sup>12</sup> Cfr. Loyola, 1978, en especial el apartado «La casa de tablas».

Reafirmando el movimiento iniciado en VPA, el hablante abandona totalmente la precoz tentativa —presente en una zona de CRP— de instalarse en el difícil ámbito del Día<sup>13</sup> para adentrarse, en cambio, en el sistema *noche-sur*, espacio de seguridad y de restauración. Pero también espacio de renovación: textos de insistencia y tenacidad emergen desde el refugio provinciano al comenzar 1925, conectados a una nueva visión del *océano*, ausente de las prosas de 1924 de ANS, y en cuya forma de movilidad el hablante redescubre el modelo supremo para su porfía:

Las resonancias del mar atajan contra la hoja del cielo: fulgurece de pronto la espalda verde: revienta en violentos abanicos: se retira, recomienza: campanas de olas azules despliegan y acosan la costa solitaria: la gimnasia del mar desespera el sentido de los pájaros en viaje y amedrenta el corazón de las mujeres. Oh mar océano, vacilación de aguas sombrías, ida y regreso de los movimientos incalculables (...). Voluntad misteriosa, insistente multitud del mar, jauría condenada al planeta, algo hay en ti más oscuro que la noche, más profundo que el tiempo («Imperial del sur»).

En la dinámica del mar el hablante repropone —como en la infancia— su nueva voluntad de salida y, otra vez nutrido por el bosque y por la casa de tablas, su recuperada capacidad para enfrentar y exorcizar los fantasmas que lo hicieron retroceder: la opresión estelar (la hoja-espada del cielo), la soledad-tristeza (los pájaros que le huyen), la frustración amorosa (el corazón de las mujeres).

El mar, en suma, reaparece en el Texto con la agresividad de su vocación terrestre (jauría condenada al planeta) para connotar la imagen de un yo otra vez en movimiento<sup>14</sup>: el *sur*, la *noche*, el *abajo* (terrestre) son formas del *afuera*, del mundo hacia el cual busca abrirse el sujeto lírico. Todavía en «Atardecer» la inmovilidad residual del prisionero (el *preso*: autoconfiguración inserta en la alegoría del *circo* como espectáculo del mundo) establece algún contrapunto al embarque del viajero. El inicio de la escritura de THI, a comienzos de 1925, supone la superación de este último obstáculo.

---

<sup>13</sup> Esta ambicionada empresa será acometida realmente en RST. Una tentativa anterior, textualizada en CRP (libro a dominante solar), ha fracasado por prematura y presuntuosa.

<sup>14</sup> Cf. un texto de signo opuesto: «Playa del sur» (CRP) es imagen del yo impotente, paralizado, sin salida.

## ESTA ES MI CASA

Como continuación de VPA, y dentro de una lógica del éxito, sus entusiastas lectores habrían esperado acaso otros veinte o cuarenta poemas de amor. Los siguientes libros de Neruda insisten, en cambio, sobre el escenario. «Este es un puerto», anuncia el poema 18 de VPA, y «Esta es mi casa», prosigue el poema 10 de THI («aún la perfuman los bosques / desde donde la acarreaban»<sup>15</sup>). Franca introducción del espacio de la infancia en su poesía: el hablante ya no busca pretextos ni remite a modelos o a lecturas (cfr. la metáfora del bosque en «Esta iglesia no tiene», de CRP). Importante novedad es la conexión que el texto establece entre *la casa de tablas* (lugar del recuerdo pero también de la lectura-escritura) y la selva sureña. El pequeño centro *cultural* del hablante (cultural en cuanto objeto construido por el hombre y en cuanto

<sup>15</sup> La primera edición de *Tentativa del hombre infinito* (Santiago: Nascimento, 1926, impresa a fines de 1925) viene subtitulada *poema de Pablo Neruda* (con lo cual el autor postula un solo texto unitario), pero la disposición tipográfica ofrece claras separaciones entre los quince fragmentos. Creemos que la unidad se superpuso —en un momento final, previo a la entrega de los originales a la imprenta— a la composición fragmentaria e intermitente, a lo largo de 1925. El propio Neruda concebía los fragmentos del libro como poemas, según lo prueban publicaciones aisladas en periódicos o revistas (cf. nuestra bibliografía en: Neruda, *Obras completas*, 1973, vol. III, pp. 937-938) y manuscritos conservados (cfr. *Anales de la Universidad de Chile*, 157-160, 1971, p. 314). En cualquier caso, para los efectos de nuestra exposición entenderemos el libro dividido en quince poemas cuyos primeros versos (según la primera edición) son:

- Poema 1: *hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches*
- Poema 2: *ciudad desde los cerros entre la noche de hojas*
- Poema 3: *oh matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes*
- Poema 4: *estrella retardada entre la noche gruesa los días de altas velas*
- Poema 5: *tuerzo esa hostil maleza mecedora de los pájaros*
- Poema 6: *no sé hacer el canto de los días*
- Poema 7: *torciendo hacia ese lado o más allá continuas siendo mía*
- Poema 8: *cuando aproximó el cielo con las manos para despertar completamente*
- Poema 9: *al lado de mí mismo señorita enamorada*
- Poema 10: *ésta es mi casa*
- Poema 11: *admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando*
- Poema 12: *a quién compré en esta noche la soledad que poseo*
- Poema 13: *veo una abeja rondando no existe esa abeja ahora*
- Poema 14: *el mes de junio se extendió de repente en el tiempo con seriedad y exactitud*

Poema 15: *devuélveme la grande rosa de la sed traída al mundo*

En las referencias a estos textos, la primera cifra remite al poema y la segunda al verso o versos dentro del poema.

sede de inquietudes y actividades del poeta) reconoce por fin su origen: desde los bosques viene la casa, el perfume de la madera impide olvidarlo. «Allí tricé mi corazón como el espejo para andar a través de mí mismo»: ingresa al verso nerudiano la experiencia, hasta ahora informada, del bosque: experiencia secreta, latente, cuya admisión a la escritura deviene posible justamente cuando el poeta accede a una formulación *sustantiva* del mundo de la infancia, cuando comienza a reconocer y a verbalizar la existencia propia, objetiva, independiente de ese mundo. Lo decisivamente nuevo es que los elementos del sur ingresan ahora al Texto no como marco adjetivo, útil para la representación de la turbulencia juvenil del poeta, sino como presencias válidas e importantes por sí mismas. Al reconocerles estatuto de coexistencia y no de subalternidad, el hablante entra de hecho a admitir que la deseada vía hacia la propia autorrepresentación pasa a través de la textualización sustantiva del entorno del yo. Por eso el discurso poético asume en este momento la modulación del asombro frente a lo siempre visto, frente a lo que se suponía familiar:

- 5    ésta es la alta ventana y ahí quedan las puertas  
      de quién fue el hacha que rompió los troncos  
      tal vez el viento colgó de las vigas  
      su peso profundo olvidándolo entonces  
      era cuando la noche bailaba entre sus redes
- 10   cuando el niño despertó sollozando  
      yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas

El redescubrimiento del entorno material se proyecta al lenguaje como deixis primaria: ésta es mi casa, ésta es la ventana, he aquí las puertas. El descubridor empieza por *nombrar* el mundo que se revela ante sus nuevos ojos. Los objetos de ese mundo aparecen de pronto reconocidos en su filiación constitutiva, en su madera (materia) fundamental, y al mismo tiempo en su fraternidad de origen con el propio hablante. No sólo esta común raíz: la casa, la ventana, las puertas manifiestan al hablante un *trabajo* transformador cumplido en el tiempo: «de quién fue el hacha que rompió los troncos». Los objetos son proyección del hombre (quién) y de su herramienta (hacha) en una dimensión temporal (fue) ajena a la subjetividad del poeta.

El desbloqueo de la memoria personal del hablante se produce así, en el Texto, en paralelo y en simetría con el desbloqueo de la memoria de los objetos: «tal vez el viento colgó de las vigas / su peso profundo olvidándolo entonces». Aquí la imagen del viento adquiere una dimen-

sión de temporalidad —que no tenía en VPA— al asociarse al pasado de las vigas, antiguas ramas de alerce o de coigüe en la selva sureña<sup>16</sup>. Esta memoria de la casa (ventanas, puertas, vigas) integra entonces a su sistema los recuerdos del hablante: «era cuando la noche bailaba entre sus redes / cuando el niño despertó sollozando», versos que reiteran la evocación del viento frenético de los temporales del sur en las noches de invierno (cfr. ANS, «Provincia de la infancia», y el apartado sobre *la casa de tablas*, en Loyola, 1978). El hablante intuye que se ha acercado a un núcleo profundo, pero teme que se le suponga complacencia autobiográfica, y aclara: «yo no cuento, yo digo en palabras desgraciadas», rescatando así la angustiada dificultad de su búsqueda<sup>17</sup>.

Otros objetos de la memoria personal comienzan a poblar el espacio-tiempo mítico en vías de fundación: «los cinematógrafos desocupados el color de los cementerios / ... / oh lluvia que creces como las plantas oh victrolas ensimismadas / ... / los árboles interesantes como periódicos los caseríos los rieles» (14: 4, 10, 14). La humedad del sur impregna THI. Una presencia insistente y novedosa: los trenes: «tren de luz allá arriba» (5: 4), «si tú me llamas tormenta resuenas tan lejos como un tren» (12: 4), «en un tren de satisfacciones» (14: 12), y en especial «el sueño avanza trenes» (3: 1), imagen donde la noche y lo onírico se asocian —no por última vez— al rumor ferroviario<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Hay aquí otro paso importante hacia la configuración residenciaria del Tiempo: la memoria de los objetos equivale a las huellas que el *uso* (por manos de meses o de hombres) ha dejado sobre su superficie. Cfr. lo dicho anteriormente a propósito de «El otoño de las enredaderas» (ANS).

<sup>17</sup> THI «muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definir las (...). Ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino» (Neruda, «Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos» [1964], en OCP, 1973, III, p. 712).

<sup>18</sup> Los poemas de RST compuesto en Chile antes del exilio de 1927, muy poco posteriores a THI, traen también la persistencia del tren: «cuando corres detrás de los ferrocarriles» («Serenata», dic. 1925), «es el viento que agita los meses, el silbido de un tren» («Colección nocturna»). Desde otro ángulo, la concurrencia de máquinas, vehículos, victrolas, cinematógrafos, periódicos, atrae a THI el sabor de la vanguardia. Al respecto, cfr. PNN, 391; Alazraki, 1972; y en particular De Costa, 1979 (cap. 3, «The Vanguard Experiment»), que a propósito de la relación entre Neruda y la vanguardia afirma: «Instead of the 'automatisme psychique pur' called for by Breton, Neruda advocates a more controlled kind of literary practice. Automatic writing is not an end in itself, but a useful first step in the elaboration of the poem (...). Breton wanted to capture the voice of the subconscious; Neruda wanted only to create the style of that voice» (44). Y más adelante: THI «is primarily a poematic quest for the absolute and only secondarily an experiment with new writing techniques» (54).



## ESTÁS SOLO, CENTINELA

La sustantivación mitificante del sur de la infancia supone, desde VPA, abandonar toda pretensión de escenarios cósmicos, grandilocuentes o literariamente prestigiosos (CRP, HOE) para la aventura lírica del hablante. THI pone en marcha, correlativamente, un proceso de *desacralización* de la figura misma del hablante, aunque siempre en conflicto con su ahogada tendencia a lo *profético* (conflicto que alcanzará su crisis mayor en RST). El descenso del nivel hierático de la autorrepresentación, ya advertible en VPA, se acentúa en THI hasta anticipar el *testigo* residenciario: «estás solo, centinela» (4: 9), «emisario distraído» (5: 2), «centinela de las malas estaciones» (15: 15). El hablante reduce el tamaño de su imagen al de un portavoz o al de un modesto observador-vigía del mundo. También deviene humilde el sentido de su faena: «señalarás los caminos como las cruces de los muertos» (5: 10).

La operación desacralizadora introduce, por ejemplo, autorreferencias en tercera persona: «él quería» (3: 18), «te asalta un ser sin recuerdos» (5: 4)<sup>19</sup>, con frecuencia bajo la fórmula *hombre*: «la tristeza del hombre» (1: 4), «un hombre de veinte años» (3: 17), «mi alegre canto de hombre» (6: 19), «un hombre a la vuelta de un camino» (13: 7) e incluso «pobre hombre» (13: 38). Hasta el *hombre infinito* del título del libro nos parece más vinculado al carácter interminable de una escritura sin puntuación, abierta y sin límites, que a una reproposición hierática del yo<sup>20</sup>.

Autoalusiones contradictorias (como las citadas: la tristeza del hombre / mi alegre canto de hombre) confirman en THI un temple de ambigüedad e incertidumbre: «mi alma en desesperanza y en alegría» (5: 8) y «te pareces al árbol derrotado y al agua que lo estrella» (5: 12). La vertiente negativa del autodiseño remite a la memoria del yo, tiende a situarse en su pasado y aparece con frecuencia en modulación auto-apostrófica: el hablante endereza el discurso poético en segunda persona hacia una imagen pretérita de sí mismo: «decaído desocupado revolviste de la sombra / el metal de las últimas distancias» (10: 24-25), «bailarán en el hilo sujetabas crepúsculos / tenías en secreto un muerto como un

<sup>19</sup> Cfr. «el joven sin recuerdos te saluda», en RST, «Serenata», poema publicado en *Zig-Zag*, 1.086 (12-XII-1925).

<sup>20</sup> Aquí nos situamos aparentemente en contradicción con Neruda, que en 1964 se refirió al «título presuntuoso de este libro» (OCP, III, p. 711). Desde la perspectiva de los casi cuarenta años transcurridos, Neruda recordó tal vez sólo un aspecto de la condición ambigua que en 1925 escindía el ánimo del hablante,

camino solitario» (4: 3-4). El presente del texto, en cuanto espacio de la *tentativa del hombre infinito*, tiende, en cambio, a proponer instancias de esperanza o de alegría, zonas de posibilidad al interior del panorama hostil.

El vaivén *presente/pasado* en THI acentúa particularmente la contraposición *ahora/antes* del quehacer poético (más que del ser poético, todavía dominante en VPA). Signo del cambio es la aceptación de la *noche* en cuanto propiciadora del viaje fecundo y restaurador. *Antes* la noche significaba amenaza, hostilidad, obstáculo: «¡... suben mis piedras en la noche enemiga!» (HOE, poema 1); «fui solo como un túnel... / y en mí la noche entraba su invasión poderosa» (VPA, poema 1). *Ahora* la noche viene asociada a una cierta exaltación estimulante: «la noche como vino invade el túnel» (THI, 5: 6), donde los signos de la *invasión* y del *túnel* reaparecen con modulación opuesta. El poema 3 de THI es propiamente una invocación a la noche: «oh noche sin llaves», «oh noche mía», la llama el hablante, y también «noche de hélices negras»<sup>21</sup>, para reclamarle la fuerza y la eficacia que necesita: «acoge mi corazón desventurado / cuando rodeas los animales del sueño / crúzalo con tus vastas correas de silencio / está a tus pies esperando una partida / ... / y que toda fuerza en él sea fecunda». Algunos versos más adelante se declara abiertamente la vocación nocturna de ese mismo *él* (proyección desacralizante del yo, como hemos visto): «él quería ir a la siga de la noche»<sup>22</sup>.

Hay más aún: *ahora* «no sé hacer el canto de los días / sin querer suelto el canto la alabanza de las noches», confiesa el hablante en THI, 6: 1-2. *Sin querer*, porque su vocación tendencial o dominante es todavía diurna, no sólo nocturna (si bien la zona diurna le resulta por ahora imposible, o inaccesible, en particular después de la insatisfactoria experiencia solar incluida en CRP y del fallido combate con la «noche enemiga» en HOE)<sup>23</sup>. Por eso el hablante, que al inicio de THI querría ir «a la siga de la noche», en uno de los textos finales se declara, en cambio, «a la siga del alba» (13: 31). Por eso también la aceptación de

<sup>21</sup> Aquí los «tréboles negros» del poema 2 desplazan su forma hacia un símbolo vanguardista de energía, las hélices.

<sup>22</sup> Atendiendo al contexto, nos inclinamos a ver en la forma «quería» una posible errata de la primera edición, en lugar de un *querría* acaso más oportuno. Suposición nada gratuita, pues THI es un libro que ha sido siempre editado con descuido (particularmente en las ediciones de *Obras completas*). Hemos ya señalado que THI «es uno de los libros de Neruda que con mayor urgencia requiere de una edición crítica y definitiva» (Loyola, 1968).

<sup>23</sup> En nuestra lectura de RST, más adelante, intentaremos aclarar el significado de la *diurnidad* que persigue el hablante.

la noche-sur no se textualiza en THI como *residencia*, sino como *viaje*, como transición o travesía (nutricia) hacia otro lugar, todavía hacia un *más allá*<sup>24</sup> imprecisado pero irrenunciable, según sugieren claramente los versos finales, que no cierran, sino que abren el libro hacia nuevos horizontes: «espérame donde voy ... / ... oh espérame / ... oh espérate / sentado en esa última sombra o todavía después / todavía».

Por ahora la noche-sur es el solo espacio posible —y además necesario— del hablante. Su aceptación es activa: supone no sólo repliegue o refugio, sino también disposición esperanzada, amor. De ahí la invocación «oh noche mía» (3: 6) y la ternura asociada a la noche en la memoria recién desbloqueada del yo: «a tu árbol *noche querida* sube un niño / a robarse las frutas / y los lagartos brotan de tu pesada vestidura» (15: 9-11). De ahí también que la noche —ahora amiga o aliada— comparta con el yo el proceso de desacralización: «encima de las astas de las vacas la noche tirante su trapo bailando» (14: 7), donde la antigua noche cósmica, de prestigiosas y enfáticas resonancias (p. ej., en HOE), deviene noche de trapo en asociación con domésticas vacas del terrestre sur.

#### CONTENGO MI CORAZÓN QUE DANZA

«Recuerdo los ojos caían en ese pozo inverso / hacia donde ascendía la soledad de todos los ruidos espantados»: en el *pasado*, en la memoria del hablante, la noche —ese pozo inverso— era una dimensión hostil y nefasta (6: 11-12). Ahora, en el *presente*, la noche provee el material del canto: «oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava / mis alegrías muerden tus tintas / mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas / mi corazón de hombre se trepa por tus alambres» (6: 17-20). La alusión al combustible de la escritura —tintas, leche oscura, oscura lava— repropone aquel «puedo escribir los versos más tristes esta noche» de VPA, donde por primera vez el hablante se observaba a sí mismo en el gesto concreto de su mester: diseñar palabras sobre el papel blanco. Pero ahora no son «los versos más tristes» lo que se escribe con la tinta nocturna, sino un «alegre canto de hombre». Sólo un *hombre*, en oposición a la figura hierática del Hondero. Sólo versos de *tinta*, en oposición al «verso de sangre o de seda» que aún resuena en CRP.

<sup>24</sup> Cf. «ah más allá de todo» (VPA, «La canción desesperada»). Se trata obviamente de un *más allá* bien terrestre, como lo certifica la sucesiva obra del poeta.

La operación desacralizadora no se verifica sin conflictos. El hablante conoce por experiencia (la de HOE) los riesgos de engaño o extravío que comporta la embriaguez, y por eso instaura en THI —como aspecto esencial de su lenguaje— una severa sujeción de la expresividad tumultuosa o del desborde a que lo empujan la exaltación o el amor. Esta actitud de vigilancia o *autocontrol* —método de la reducción desacralizadora— es uno de los aspectos más significativos del libro. Cuando la noche con su nuevo rostro lo inunda de voluptuosidad, y el viento es alegre en un marco de mar y de estrellas, la sangre del poeta vibra al ritmo del cosmos: «los planetas dan vueltas como husos entusiastas giran / el corazón del mundo se repliega y se estira» (6: 7-8). Entonces él quisiera también soltar su corazón, como antaño, pero dudas y vacilaciones lo acometen: «para qué decir eso tan pequeño que escondes canta pequeño» (6: 6), y en su plegaria a la noche (6: 17ss.) le confiesa su contradicción: «exasperado *contengo* mi corazón que danza / danza en los vientos que limpian tu color» (6: 21-22)<sup>25</sup>.

Todo esto determina en THI variantes de una autoalusión insistente: «bailarín en el hilo» (4: 3), «bailador asombrado» (6: 23), «equilibrista enamorado» (13: 37), insertas en un sistema de imágenes, que por un extremo remite al júbilo de la danza (6: 21-22) y por otro al hilo, alambre o cuerda floja que sostiene las vacilaciones (6: 20; 9: 2).

#### SE ME DURMIÓ UNA PIERNA EN ESA POSICIÓN

La actitud de vigilancia sobre la propia expresión poética no es en sí misma una novedad, como es obvio. Lo novedoso en THI es que el gesto de *control* aparece explícitamente tematizado, propuesto como asunto del texto. En el poema 20 de VPA el hablante por primera vez se distancia de la propia figura, desdoblándose para observarse en un momento de disposición a la escritura y, por así decirlo, textualizando el ejercicio preliminar o preparatorio al texto mismo: «Puedo escribir los versos más tristes esta noche. / Escribir, por ejemplo: 'La noche está estrellada, / y tiritan, azules, los astros, a lo lejos.'» El ánimo de escribir viene así tematizado en el texto en función de apertura de un marco para el cuerpo total de la composición, marco que el último verso simétricamente cierra al certificar el acto poético ya cumplido: «y éstos

<sup>25</sup> En el poema 3, también momento de invocación a la noche, el hablante confiesa con mayor claridad aún el *control* a que somete sus nuevos ímpetus esperanzados: «embarcado en ese viaje nocturno / un hombre de veinte años *sujeta* una rienda frenética» (3: 16-17).

sean los últimos versos que yo le escribo», donde la especularidad aparece propuesta también al interior del verso: *escribir... versos/versos... escribo*<sup>26</sup>.

Lo que era marco en VPA, poema 20, deviene núcleo temático en THI, particularmente en el poema 11. Dado que el paso desde VPA a THI significa, en importante medida, un desplazamiento del centro de gravedad al interior del mundo del hablante, una inversión del acento desde el acto erótico al acto poético<sup>27</sup>, es natural que los textos de THI dediquen buena parte de espacio y atención (a veces total) a la escritura misma, a los problemas y ansiedades de la composición, a las dificultades con que tropieza la voluntad de canto, al esfuerzo por romper las resistencias. La tematización del proceso creador opera todavía, en algunos casos, en la línea de un código neorromántico: «tuerzo esta hostil maleza mecedora de los pájaros / emisario distraído oh soledad quiero cantar / soledad de tinieblas difíciles mi alma hambrienta tropieza / ... / araño esta corteza destrozo los ramales de la hierba» (5: 1-5). En este pasaje, la reducción del yo («emisario distraído») aparece en compatibilidad con una propuesta autorrepresentativa de estrenidad y brío, de héroe magullado y contuso pero todavía en lucha.

En cambio, en el poema 11, más próximo al lenguaje de la vanguardia<sup>28</sup>, la desacralización del hablante llega hasta el extremo de introducir al lector (por primera vez) en el taller del poeta, en el doméstico laboratorio de la creación. El asunto del poema es la génesis misma del poema:

- 1 admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando  
con inseguridad sentado en ese borde  
oh cielo tejido con aguas y papeles  
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir
- 5 arrastrado por la respiración de mis raíces  
inmóvil navío ávido de esas leguas azules  
temblabas y los peces comenzaron a seguirte  
tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar  
querías cantar sentado en tu habitación ese día

<sup>26</sup> «L'esercizio della poesia ('escribir los versos'), in cui si rappresenta la vicenda sentimentale, presiede all'intero paradigma logico-sintattico del componimento organizzandolo, in apertura e chiusura, in una grande figura chiasmica, ove il segno della scrittura si riflette in un atto che rinvia il segno oltre il testo stesso» (Morelli, 1979: 97).

<sup>27</sup> «Pour lutter contre le temps, à l'acte érotique l'acte poétique sera préféré» (Sicard, 1977: 70).

<sup>28</sup> Cfr. nota 18.

- 10 pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana  
 un cordel delirante iba a romper tu frío  
 se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella  
 cantándole mi alma me pertenece  
 el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad
- 15 pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus  
 frenéticamente canta de lado a lado  
 en el que estuviera silbando un ladrón  
 ay y en el límite me paré caballo de las barrancas  
 sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar
- 20 en ese instante lo juro oh atardecer que llegas pescador satisfecho  
 tu canasto vivo en la debilidad del cielo

Desde el punto de vista del viaje nocturno, el poema parece amplificar, en primer plano, un momento de zarpa del navío. La superposición de niveles temporales (alternancias de presente y de pretérito) indica conflictos, como también la oposición entre los adjetivos *inmóvil/ávido* que flanquean a *navío*.

Desacralización del yo, voluntad de control y una cierta disponibilidad de vanguardia concurren a esta imagen-narración de un momento de producción textual. Un espacio metapoético, antes inédito, se inscribe así novedosamente en el proceso de fundación —en la escritura— del espacio mítico de la infancia. El cielo vacío y el papel en blanco enmarcan la situación cero, el silencio nocturno desde el cual el hablante *tira a cantar*. El cielo, desacralizado también, viene propuesto en asimilación a las aguas/papeles en que el poeta pretende instalar su aventura, su viaje. Pero no es del cielo, como antaño, de donde proviene la energía motriz del canto, sino de abajo, de ciertas raíces integradas ahora a la respiración del hablante. La ansiedad expresiva no logra, en apariencia, romper la inmovilidad.

En última instancia, lo que el poema textualiza —trámite en la narración de las dificultades afrontadas al querer cantar «ese instante de sed»— es el conflicto entre la propensión del hablante a una cierta elocuencia (de filiación romántica) y su nueva voluntad de control, de castigo y sujeción de la expresividad. De ahí que el texto rehuya la dimensión patética y emotiva de «ese instante de sed» y de la lucha por configurarlo, y que, en cambio, atienda de preferencia a la circunstancia externa, a los gestos corporales del hablante, a los detalles de un escenario desacralizado. Un prosaísmo intencionado y reductor (presente en «tirabas a cantar», «sentado en tu habitación ese día», «se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella», «el cielo era una gota», «pongo el oído», «el tiempo como un eucaliptus... en el que estuviera

silbando un ladrón», «sin orinar», «tu canasto vivo») termina por neutralizar las resonancias neorrománticas de otros materiales del texto («temblabas», «en tu corazón», «delirante», «mi alma», «cielo», «ansioso», «oh atardecer»), resonancias que CRP y HOE habrían acaso intensificado. El resultado es precisamente ese tono *neutro* que el hablante busca para su escritura, más adecuado al nuevo autodiseño de «emisorio» o «centinela». Si por un lado esta reducción responde en THI a una difusa obediencia a códigos de vanguardia, por otro supone un avance muy notable hacia el lenguaje específicamente nerudiano de RST.

El carácter antienfático o inconcluso o suspensivo de los finales es otro aspecto de los poemas de *Tentativa* que los endereza a *Residencia*, como también el sabor de ciertas construcciones: «por ti mi hermana no viste de negro» (9: 4) anuncia el muy conocido «por ti pintan de azul los hospitales» (RST-II, «Oda a Federico García Lorca»), en tanto que el elogio amoroso «atajas el color de la noche y libertas a los prisioneros» (9: 17) prefigura claramente este otro de RST: «tú propagas los besos y matas las hormigas» («Oda con un lamento»). Hay, además, en THI una discreta o tímida insistencia sobre la línea de prosismos sintácticos que iniciara aquel «por ejemplo» del poema 20 (VPA) y que RST acentuará de modo evidente (cfr. Alonso, 1951: 130ss.). En THI registremos estos casos: «hay esto» (7: 10), «por ejemplo» (9: 9; 15: 16), «sin embargo» (9: 22). Y señalemos también como signo prerresidenciario la aparición repentina de algunos *peces* (8: 7; 11: 7) y *caracoles* (8: 4; 13: 26).

#### VEO UNA ABEJA RONDANDO NO EXISTE ESA ABEJA AHORA

En THI la figura de la mujer amada ya no ocupa el primer plano. La textualización del sur de la infancia, en cuanto vía de apertura hacia la variedad del mundo, en THI ya no recurre a la figura femenina como mediación indispensable (a diferencia de VPA). Sólo en los poemas 7, 8, 9, y con menos relieve en el poema 12, la amada ocupa el centro del espacio lírico. Son los poemas de amor de THI. *Ella* es rubia, clara, radiante, pero no ajena a la noche, en la que se inscribe como un contrapunto de albur y luz, impidiendo que la condición oscura o negra del ámbito nocturno pueda asociarse a lo siniestro: «atajas el color de la noche» (9: 17). La ley desacralizadora que rige la representación del mundo en THI no excluye a la amada. Quedan atrás la figura deificada, nutricia y liberadora de HOE, así como la omnipresente inspiración del canto («todo lo ocupas tú, todo lo ocupas») y la carcelera de VPA.

Ahora *ella* es sólo la compañera del hablante en su viaje nocturno: «sin embargo eres la luz distante que ilumina las frutas / y moriremos juntos / pensar que estás ahí navío blanco listo para partir / y que tenemos juntas las manos en la proa navío siempre en viaje» (THI, 9: 22-25).

En este punto de la diacronía del hablante nerudiano, la textualización sustantiva del Tiempo constituye uno de los aspectos de mayor interés. Varios poemas de THI tienden a capturar instantes, a inmovilizarlos o, mejor, a *aislarlos* (verbo frecuente en el texto) en el escurrirse de una duración infinita que la escritura —sin puntuación ni mayúsculas—<sup>29</sup> busca representar. Cierta grado de «historización» del ámbito sureño contribuye sin duda a esta toma de conciencia poética del Tiempo. Nunca antes la poesía de Neruda ofreció una atención microscópica y directa hacia el minucioso transcurrir de los minutos en las cosas o seres como la que ejemplifica el comienzo del poema 13 de THI:

- 1 veo una abeja rondando no existe esa abeja ahora  
pequeña mosca con patas lacres mientras golpeas cada vez tu vuelo  
inclino la cabeza desvalidamente  
sigo un cordón que marca siquiera una presencia una situación
- 5 oigo adornarse el silencio con olas sucesivas [cualquiera  
revuelven vuelven ecos aturridos entonces canto en alta voz  
párate sombra de estrella en las cejas de un hombre a la vuelta  
[de un camino

Esta inmersión sensorial (veo, oigo) en el transcurso supone un esfuerzo inédito del hablante para configurar en su escritura la indeterminación temporal. Un confuso movimiento (la ronda y desaparición de la abeja, la mosca batiendo alas, la minúscula escansión del vuelo, olas sucesivas, ecos) establece sobre el vacío (dimensión espacial) y sobre el silencio (dimensión sonora) la emergencia ominosa de un tiempo sin sentido ni jerarquías. Todo el poema 13 textualiza el ingreso del hablante en el sobresalto y en la angustia frente al vacío despliegue de continuidades y rupturas, de muertes y nacimientos. Desconcierto y tentativas de reacción: 1) «inclino la cabeza desvalidamente», admisión de la propia precariedad frente a lo que su nueva óptica del fenómeno temporal comienza a revelar; 2) «sigo un cordón que marca siquiera una presencia una situación cualquiera»: tentativa de sorprender en los ob-

<sup>29</sup> Por ejemplo, en el poema 10: «de quién fue el hacha que rompió los troncos / tal vez el viento colgó de las vigas / su peso profundo olvidándolo entonces», etc. Véase también «El otoño de las enredaderas» y demás prosas 1924 de ANS.



jetos signos de estabilización o fijación, algún nivel de posible contrapunto al trabajo de un Tiempo que no privilegia situaciones, en cuyo seno todo parece desjerarquizarse y confundirse; 3) «entonces canto en alta voz»: afirmación del acto poético en cuanto posibilidad de detener el transcurso («párate sombra de estrella»), en cuanto posibilidad de aislar al interior de lo uniforme algún segmento propicio.

Al percibir el movimiento como naufragio de los seres en una confusión antes no advertida, el hablante se autodescribe (o narra) en oscilación entre: 1) una reacción de alarma: «crío el sobresalto me lleno de terror transparente» (13: 23), «yo asustado comía» (14: 9); 2) el cumplimiento de su neutra misión de centinela: «abro el otoño taciturno visito la situación de los naufragios» (13: 12), y 3) el ánimo, ya señalado, de detener el tiempo. El transcurrir se le ofrece con la homogeneidad de la lluvia o con la uniformidad del espacio cósmico, del silencio o de la soledad: de ahí que la imagen de la gota viene introducida en el texto justamente para recortar en el infinito una mínima cuanto deseable parcela: «el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad» (11: 14)<sup>30</sup>. La conciencia de la desmesura del desafío que el Tiempo —desde la nueva óptica— plantea al hablante (aislar, coger, privilegiar instantes en la escritura, textualizarlos), atrae al autorretrato-en-curso la figura, entre irónica y patética, de un personaje de circo empeñado en una improbable proeza clownesca (13: 36-39)<sup>31</sup>:

- 36 ay me sorprende canto en la carpa delirante  
 como un equilibrista enamorado o el primer pescador  
 pobre hombre que aíslas temblando como una gota  
 39 un cuadrado de tiempo completamente inmóvil

<sup>30</sup> Cfr. Sicard, 1977: 230, y en general todo el capítulo IV, «Thème de la goutte et de la graine» (225-237).

<sup>31</sup> La figura autoalusiva del *pescador* (aquí concurrente y explícitamente homologada a la del *equilibrista*) ha aparecido antes en 11: 20-21, «pescador satisfecho» con su «canasto vivo», confirmando allí la relación entre la captura del instante (detención o aislación del tiempo) y el acto poético. Reaparecerá todavía el *pescador*, ya no tan satisfecho, en el último poema de THI, esta vez en concurrencia y homología —no menos significativa— con la autoalusión a un *centinela* también descontento: «centinela de las malas estaciones ahí estás tú / pescador intranquilo déjame adornarte» (15: 15-16). La figura del *pescador* se asocia implícita y naturalmente, a lo largo de la obra de Neruda, a la imagen de la *red*, y siempre en vínculo con la representación de la captura o detención del tiempo. Dos ejemplos distantes entre sí: «Entre los labios y la voz, algo se va muriendo. / Algo con alas de pájaros, algo de angustia y olvido. / Así como las *redes* no retienen el agua» (VPA, poema 13); y el muy conocido «Del aire al aire, como una *red* vacía, / iba yo entre las calles y la atmósfera», en apertura del poema «Alturas de Macchu Picchu» (CGN, II, i).

Contradictoria tentativa la de este hombre infinito, de pronto obsesionado por las unidades temporales (horas, días, semanas, meses) que en rigor sólo escanden la uniformidad, el hastío, pero que a veces dilatan o contraen experiencias privilegiadas: «en su reloj profundo la noche aísla horas» (7: 6), «el mes de junio se extendió de repente con seriedad y exactitud» (14: 1). La contradicción en el sentimiento de lo temporal —que en RST alcanzará un nivel agudo— se establece en THI con alarma: «sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar» (11: 19). El transcurrir uniforme proyecta también su vacío al inventario de la urbe: «ay el crujir del aire pacífico era muy grande / los cinematógrafos desocupados el color de los cementerios» (14: 3-4).

#### EL MUNDO QUE DESCRIBO CON PASIÓN

La ley de ambigüedad dominante en THI se manifiesta de modo particular en el poema 14, que incluye un nivel de *poética* donde la reflexión sobre la propia escritura viene introducida por una imagen del yo en movimiento:

- 12 en un tren de satisfacciones desde donde mi retrato  
tiene detrás el mundo que describo con pasión  
los árboles interesantes como periódicos los caseríos los rieles
- 15 ay el lugar decaído en que el arco iris  
deja su pollera enredada al huir

El viaje del hablante asume aquí la atmósfera subjetiva de un trayecto en tren (sobre la experiencia biográfica reiterada en esos años: los viajes al sur desde Santiago). Desde el interior del vagón, el hablante contempla su propia efigie reflejada en el cristal de la ventanilla y, tras ese difuso pero sostenido primer plano, la variedad del mundo que transcurre. (Este fragmento podría, *à peu près*, emblematicar la poesía de Neruda.) La imagen simboliza, por un lado, la incorporación acelerada —al Texto— de los elementos del espacio mítico-fundacional del hablante (árboles, caseríos, rieles...), y por otro, a nivel más general, la fusión totalizadora *yo/mundo* que ese Texto tiende a proponer. Poesía, la de Neruda, que crecientemente busca hablar del yo cuando parece aludir al mundo y hablar del mundo cuando sólo parece interesada en el yo.

Un decisivo modo de ambigüedad, extensible a la poética de RST, emerge nítidamente en el fragmento citado: «el mundo que describo con

pasión». De un lado, el verbo *describo* confirma el carácter neutro y desacralizado que el hablante asigna (ahora) a su actividad lírica, a su tarea, pero de inmediato la frase *con pasión* se encarga de rescatar la parcialidad irrenunciable de su óptica. Los últimos versos del poema 14 replantean la ambigüedad en la formulación de la poética de THI, estableciendo una tensión entre el entusiasmo y la melancolía:

- 17 todo como los poetas los filósofos las parejas que se aman  
yo lo comienzo a celebrar entusiasta sencillo  
yo tengo la alegría de los panaderos contentos y entonces  
20 amanecía débilmente con un color de violín  
con un sonido de campana con el olor de la larga distancia

Es sorprendente verificar que este fragmento anticipa en casi treinta años el lenguaje de las primeras *odas elementales* (OEL, 1954): la mirada vuelta hacia el mundo; la voluntad de *celebrar* la variedad de ese mundo; las categorías de entusiasmo, de sencillez y de alegría propuestas en vinculación esencial con el canto, y, en particular, la temprana asimilación entre las actividades del poeta y del panadero, oficios fundamentales. No pretendemos extraer consecuencias abusivas de esta relación intertextual: nos limitamos por ahora a señalarla. Pero agreguemos todavía un casual cuanto curioso detalle: la frase *color de violín* reaparecerá precisamente en «El hombre invisible», poema-pórtico de OEL, justo allí donde el hablante inicia un contrapunto de melancolía en medio de la claridad dominante en el texto: «Es verdad que de pronto / me fatigo / y miro las estrellas, / me tiendo en el pasto, pasa / un insecto color de violín / ...» La diferencia es significativa, sin embargo: en OEL la introducción del paréntesis melancólico es función de la nocturnidad, mientras en el fragmento de THI sucede lo contrario: la fractura del entusiasmo adviene al amanecer, con la gradual emergencia del día <sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> De todos modos esta anáfora intertextual certifica, inesperadamente y en un nivel esencial, la unidad de fondo que preside el vario despliegue de la poesía de Neruda. Y contribuye, por si hicieran falta argumentos, a poner en dificultades la tesis de la «conversión poética de Pablo Neruda» sostenida por Alonso, 1951, capítulo VIII.

